



Ил. 1. Завесы престола в сюжете Жертвоприношение Мельхиседека, Авраама и Авеля.
Мозаика в алтарной апсиде Сант Аполинаре ин Класе, вторая половина VII в. Равенна

ЛЕКЦИЯ 12

Ю. Г. Матвеева

АЛТАРНЫЕ ЗАВЕСЫ В ЭВОЛЮЦИИ ЛИТУРГИЧЕСКИХ ТКАНЕЙ IV—XVI вв. (обиход и семантика)

Алтарные завесы (ил. 1, 2) — литургические ткани, неоднократно привлекавшие внимание исследователей. Часто это не просто предметы церковного обихода, но и уникальные произведения искусства, украшенные сюжетными изображениями со сложной иконографической программой (ил. 3), неразрывно связанной с символикой и историей самих предметов. Этот синтез сделал востребованным изучение таких произведений в самых разных гуманитарных областях, поскольку через анализ и понимание этих артефактов постигается мировоззрение, философия, искусство, история, развитие богословия и литургики, особенности церковного обихода и социально-культурные традиции христиан предшествующих эпох.

В свете возродившегося интереса к искусству церковного шитья понимание древних текстильных произведений приобретает все большую актуальность в связи с принятием их за образец при создании новых предметов церковного обихода. В этом контексте решающим становится выбор и понимание сюжетов, возможность осмысленно составить иконографическую программу нового произведения в соответствии с его посвящением определенному храму, пределу, святому, празднику и т. д. для которого будет создаваться предмет, а так же с тем, кто и по какому поводу будет вкладывать произведение в храм. Все это должно делаться в русле церковной традиции, для чего необходимо понимание семантики и эволюции церковных литургических изобразительных тканей, происхождение, которых, по мнению таких ученых как В. Троицкий и Г. Добронравов, относилось именно к алтарным завесам.

Работы В. Троицкого и Г. Добронравова вышли одновременно чуть более века назад в 1912 г. и, на наш взгляд во многом сохраняют свою актуальность по сей день. Труд В. Троицкого посвящен истории плащаницы. Он рассматривает ее эволюцию начиная с больших воздухов (превратившихся в последствии в плащаницы). В процессе исследования наиболее ранние упоминания о больших воздухах приводят его к предположению о том, что их предшественником могла быть завеса, положенная на престол. Он подчеркивает, что прямых документальных доказательств пока не находит и «поневоле» высказывается предположительно (Троицкий 1912. С. 374).

Работа Г. Добронравова «История катапетасмы», посвящена уже непосредственно алтарной завесе, и он уже убежденно аргументирует и подтверждает рядом свидетельств из древних служебников, что некоторые действия, производимые с воздухами ранее определенно относились к завесам престола. И хотя на сегодняшний день работа Г. Добронравова имеет ряд недостатков, поскольку он не мог располагать многими критическими текстами, вышедшими в течении XX в. и некоторые аргументы в его работе уже нельзя принять как доказательства, все же его исследование во многом остается верным, и именно оно подтолкнуло нас к продолжению изучения истории литургических тканей в этом направлении.

К сожалению, работа Г. Добронравова не получила широкой известности, а высказанные В. Троицким предположения также не нашли откликов и доказательств у других ученых. Напротив, когда в научном сообществе в конце XX в. вновь возник интерес к алтарным завесам ранневизантийского периода, наиболее важные свидетельства и упоминания тканей, ранее считавшиеся завесами, были пересмотрены и отнесены к покрывам на престол, к индитьям или антипендиумам. Например важное упоминание тканей над престолом Св. Софии Константинопольской, подаренных Юстинианом и описанных в поэме Павла Силенциария к завесам относили: Du Cange 1680. «Ecclesia s. Sophia», LXV; Грабар 2000. С. 128; Иерусалимская 1988. С. 8–19; Васильева 1994. С. 127–141. Это же упоминание тканей над престолом пересматривают и относят к индитье престола: Cutler 1991. Vol. 1. P. 697; Тафт 2010 (2). С. 350–352; Mathews 1980. P. 165–171; Лидов, 2000. С. 164. (позднее, восемь лет спустя, выходит другая статья А. М. Лидова, где он рассматривает эти же ткани из Софии Константинопольской уже как завесы, при этом он нигде не упоминает о своем первоначальном мнении и не отказывается от него (Лидов 2008)). Поскольку в более новых работах завесы были отнесены к покрывам на престол известными и авторитетными учеными, самое раннее звено в истории развития всех литургических тканей оказалось на долгое время выведенным за рамки последующих исследований.

Автор данной статьи посвятил ряд работ разностороннему изучению завес церкви, в частности, выяснению вопроса, о каких именно тканях, связанных с алтарным престолом, говорится в наиболее ранних письменных источниках (Матвеева 2011 (1); 2011 (4); 2013; 2014 (2); 2015 (1)). Работы проводились на основании анализа оригинальных греческих текстов и сопоставления их с культурно-историческими реалиями и памятниками иконографии. В результате в оригинальных текстах обнаружилось несколько видов завес, подтверждающихся и иконографическими памятниками и социально-культурной традицией, сохранявшейся впоследствии на протяжении более чем полутора тысяч лет. Таким образом, можно говорить о присутствии завес престола в церкви уже в самый ранний период и необходимости изучения их как отдельного феномена, ставшего исходным звеном в эволюции предметов церковного шитья и сыгравшего значительную роль в развитии церковного искусства в целом.

Цель данной работы на основании собранного и исследованного материала представить причины появления алтарных завес в церкви, их символическое осмысление, иконографию, место, роль и значение в эволюции последующих церковных тканей, таких, как большие литургические воздухи и плащаницы.

Появление завес в церковной традиции Наиболее ранние ткани церкви

Одно из самых ранних упоминаний церковного текстиля с указанием тех мест, куда предназначалась каждая ткань относится к 360 г. Это запись о щедрых дарах, преподнесенных императором Констанцием II в храм Св. Софии Константинопольской в связи с ее новым освящением, где среди подарков перечислено несколько различных видов тканей (PG. T. 92. Col. 737). Именно это упоминание дает нам максимум информации о традициях и вероятных причинах появления завес в церкви. Ценность свидетельства состоит еще и в том, что речь идет о столичной практике, которая бралась за образец и непосредственно влияла на всю обрядовую жизнь Византии в целом, поскольку в последних авторитетных исследованиях предположительное использование завес в столичной практике относят к позднему периоду. Так, например, Р. Ф. Тафт, рассматривая различные упоминания завес в греческих текстах, приходит к выводу о том, что «свидетельства о наличии завес на дверях, ведущих в храм, как в современной Италии, или занавеса на триумфальной арке темплона, или вдоль всего барьера, или между колоннами сени над престолом появляются

ся в V ст. в Сирии, а в **Константинополе лишь в начале II тысячелетия**» (Тафт 2010 (2). С. 342—365) <выделенно нами Ю. М.>.

Текст отрывка о тканях наиболее часто использовался учеными в переводе К. Манго (Mango 1972. Р. 26), который оставляет много неясностей в отношении упомянутых тканей, поскольку это не было актуально для переводчика. Поэтому мы приводим оригинальный греческий текст и свой перевод, сделанный на основании филологического анализа текста, и проверки полученного перевода на соответствие с известными социальными и историческими реалиями того времени, что подробно представлено нами в работах «Ткани для храма Св. Софии Константинопольской 360 года» (Матвеева 2011 (1) и «Вклад императора Констанция в св. Софию Константинопольскую 360 года: покровы или завесы?» (Матвеева 2012).

Греческий текст: «εἰς τὰ ἐγκαίνια προσήγαγεν ὁ βασιλεὺς Κωνσταντῖος Αὐγουστος ἀναθέματα πολλά, κειμήλια χρυσᾶ καὶ ἀργυρᾶ μεγάλα καὶ διάλιθα χρυσοφῇ **ἀπλώματα τοῦ ἁγίου θυσιαστηρίου** πολλά, ἔτι μὴν καὶ εἰς τὰς θύρας τῆς ἐκκλησίας **ἀμφίθυρα** χρυσᾶ διάφορα καὶ εἰς τοὺς πυλεῶνας τοὺς ἔξω χρυσοφῇ **ποικίλα**· ὥς πολλὰς δωρεὰς ἐχαρίσατο φιλοτίμως...» (PG. T. 92. Col. 737).

Перевод отрывка: «На праздник обновления храма поднес император Константин Август приношения многие: священные сосуды золотые и серебряные большие и, усыпанные драгоценными камнями, золотые **завесы к святому престолу** многие, еще же и **к дверям церковным завесы** золотые различные, и **к их пилонам снаружи** золотые вышитые: таким образом много даров преподнес с усердием...» (Матвеева 2011 (1). С. 91).

Основная информация данного текста — это вполне определенно представленная топография нескольких видов завес (на престол, на двери, на столбы церкви). Далее в соответствии с целью статьи мы сосредоточим внимание непосредственно на завесах престола (полностью все виды завес из этого упоминания с их возможными аналогиями в иконографии рассмотрены нами в работе: Матвеева 2014 (2)).

Остановимся на порядке упоминания подарков. Он был строго иерархичен и говорит о значимости каждого предмета. В этом перечислении на первом месте стоят литургические сосуды, сразу после них идут завесы престола, и потом остальные ткани на двери и на столбы церкви. Это говорит о большой значимости тканей для престола, стоящей близко к главному императорскому дару — литургическим сосудам. Следует заметить и то, что все дары преподносятся вместе, составляя как бы единый комплект важнейших предметов для церкви.

Текст о тканях из дара Констанция заставляет вспомнить «комплект» завес, созданных для устройства Скинии (Исх 26. 31—37). Их описания во

многим совпадают — в отношении «узорной работы» завес в Септуагинте употреблен тот же термин «ποικιλτοῦ» (LXX Ex. 26, 36), что и у Констанция; и даже иерархический порядок упоминания тканей тот же: на Святое Святых, на внешние двери, на столбы. Это почти буквальное соответствие Септуагинте показывает, что перед нами не случайное совпадение, а сознательное повторение, и Констанций Август дарит в Софию комплект тканей, желая копировать завесы, сделанные Моисеем для Скинии, ведь по поздним представлениям иудеев только Скиния считалась настоящим истинным Храмом, поэтому именно ее, а не храм Соломона или другие храмы старались принимать за образец (Wise 2003. С. 704). Констанций подобно Моисею следует послушанию Богу в устройстве храма и Святого Святых как таинственного места, где открывается Сущий. Так сокрытость сакрального пространства принимается по умолчанию, без необходимости его оговаривать, поскольку оно не является нововведением. Таким образом, невозможно принять в качестве доказательства отсутствия завес как таковых отсутствие их детальных описаний в литургии. Этот аргумент используют в своей теории о не существовании в столичной практике алтарных завес Т. Метьюз (Mathews, 1980. Р. 169—170) и Р. Ф. Тафт (Тафт 2010 (2) С. 362).

Насколько впоследствии была развита традиция дарения завес известно из более поздних свидетельств. Среди них, например, известнейшие завесы, вложенные в Софию Константинопольскую Юстинианом Великим и описанные Павлом Силенциарием ок. 563 г. (PG. Т. 86.2. Col. 2.119—2.158). Завесы в поэме Павла Силенциария так же, как и в тексте о даре Констанция, упоминаются сразу после того, как речь заходит о предметах, находящихся на престоле и предлагаемых в дар, предметах, которые Павел Силенциарий считает себя недостойным описывать или даже называть, и по этой причине переходит к описанию завес, которые могут закрывать то, что находится на престоле и одновременно являть «несведущему народу» смыслы происходящего (Матвеева 2011 (4) С. 92—94).

Можно вспомнить и завесы, вложенные императором Михаилом Рангаве, причем по своему построению и этот текст аналогичен рассказу о даре Констанция (в перечислении предметов завесы для престола также упоминаются сразу после литургических сосудов, что подчеркивает их значительное (второе после сосудов) место). Михаил I Рангаве совершает дар в честь коронации в Св. Софии Константинопольской 25 декабря 811 г. и жертвует для святого престола «золотые сосуды инкрустированные камнями и набор из четырех завес [тетράβηλα]» (PG. Т. 108. Col. 993). Упоминание в этом тексте завес также ставилось под сомнение Р. Ф. Тафтом (Тафт 2010 (2) С. 349, 355), однако здесь на занавесы кивория указывают:

1) традиционное упоминание завес для престола сразу после священных сосудов; 2) построение самой записи в хронике, сделанное аналогично записи о даре Констанция; 3) употребление слова «тетравила» [тетράβηλα], обозначающего завесы, как объединение в одно понятие слов «четыре» и «завеса», что могло относиться именно к завесам престола, располагавшимся по четырем сторонам между колоннами кивория. Завесы, вероятно, вкладывались византийскими императорами Андроником и Романом, т. к. более позднюю копию завесы с их портретами видел в монастыре Ксиропотам на Афоне П. Н. Кондаков (Кондаков 1902. С. 248).

Позднее традицию дарить завесы в подражание византийским императорам перенимают и другие правители. Известны, например, две завесы, вложенные господарем Молдавского княжества Александром III Лэпушняну и его супругой Роксандой 1561 г. в монастырь Слатина (Музей Искусства. Бухарест) и описанные П. Джонстон (Johnstone 1967. Р. 108–109, ill. 59–60, 63–65).

Дарение императорами или какими-либо другими правителями именно завес отмечается даже более тысячи лет спустя, с удивительной настойчивостью, даже тогда, когда сам предмет уже почти выходит из употребления, например, русская катапетасма 1556 г., вложенная в Хиландарский монастырь Иваном Грозным и созданная его первой женой — царицей Анастасией Романовной (ил. 4) (Кондаков 1902. С. 246–247; Смирнова 2000. С. 495–503; Стасов 1863. С. 534–541). Это грандиозное монументальное произведение с тщательно продуманной иконографической программой. Смысл огромных затрат на его создание кажется непонятен, если учесть, что во время Ивана IV уже существует полностью сформировавшийся высокий иконостас с Царскими Вратами и значительная роль завесы уже утрачена. Но если взглянуть на этот вклад в свете сохранения традиции храмовых приношений византийских императоров, становится ясно, почему в дар Хиландарскому монастырю создается именно катапетасма. Она не просто вклад, она важна как знак преемства наследия Византии, необходимый на международном уровне. Так катапетасмы соединяют в себе дар, декларацию роли императора в жизни церкви, просьбу-моление вкладчиков и преемство традиции.

Помимо устройства Скинии, бывшего значимым образцом, появление завес в храме перед престолом было очевидно подкреплено еще и античной языческой традицией, что тоже повлияло на естественное вхождение завес в обиход церкви по умолчанию без каких-либо дополнительных объяснений. Свидетельства о размещении завес в двух известнейших храмах, признанных чудесами света, встречаем у Павсания (Павсаний. Кн. V Элида (А), 12, 4–5). Он описывает завесу в храме Зевса в Олимпии и переходит

к рассказу о ней после подробного изложения всего, что касается самой статуи Зевса. Интересно, что эта завеса также являлась царским даром храму, по-видимому, сирийского царя из династии Селевкидов Антиоха IV Эпифана («того самого Антиоха, который посвятил также и золотую Эгиду, находящуюся над афинским театром» (Павсаний. Кн. V Элида (A), 12, 4—5). Об этой эгиде известно, что она была подарена Антиохом IV Эпифаном (Павсаний. Кн. I, 21, 3; Павсаний 2002. С. 58, сноска 93; Антиох IV Эпифан). Описывая особенности ткани, Павсаний отмечает: «Но этот занавес поднимается не вверх, на потолок, как в храме Артемиды Эфесской, но на тонких шнурах опускается на пол». Такое упоминание говорит о том, что завесы перед алтарной скульптурой были известным явлением, они функционировали, опускаясь и поднимаясь и еще одно из таких устройств располагалось в другом знаменитом храме — Артемиды Эфесской, так же, как и статуя Зевса, признанном чудом света (Павсаний. Кн. V Элида (A), 12, 4—5).

В отношении завес в греческом языке, в литературе, относящейся уже к христианскому периоду, насчитывается большое количество синонимов (нами отмечено уже более 10). Возникновение такого лексического богатства в отношении одного предмета указывает на необходимость его частого упоминания с разными смысловыми оттенками, причиной чего могло быть только его значительное место в обиходе церкви, воспринятое как наследие. Кроме того, большинство терминов, обозначающих другие церковные ткани, первоначально использовались как синонимы завесы (такие, как воздух, покров, пелена, индитья) и даже отчасти восприняли на себя ее символические толкования (Добронравов 1912. С. 15—17; Писания 1856. С. 186).

Представленный материал дает предпосылки для рассмотрения алтарных завес как тканей, предшествовавших большим литургическим воздухам и плащаницам, традиционно украшавшимся художественными изображениями со сложной сюжетной, символической и смысловой программой. Именно завесы способны были заложить необходимость такой программы, поскольку они: изначально представляли царский дар; традиционно украшались изображениями; презентовали эти изображения в композиционном и смысловом средоточии храма, в непосредственной близости к главным святыням и престолу.

Престол, киворий, завесы: древний символ плюс новый смысл

Завесы в алтаре находились вокруг престола на кивории. Чтобы понять роль завес и их символику необходимо рассмотреть их в единой смысловой системе с киворием и престолом.

В христианском храме стол, на котором приносится Евхаристическая жертва, в описании церкви св. патриарха Германа называется: Святая трапеза (ἡ ἁγία τράπεζα) (Св. Герман 1995. С. 42, 43), престол Божий, буквально трон (θρόνος Θεοῦ) и жертвенник (θυσιαστήριον) (Св. Герман 1995. С. 44–47), причем последний эпитет относился именно к престолу, поскольку во времена св. Германа жертвенник, в его современном виде, еще не выделился в отдельный стол в алтаре и не имел отдельного помещения (Тафт 2010 (1). С. 31–34). В соответствии со своими эпитетами престол, по слову св. Германа, соответствовал: месту гроба Христа, месту приготовления небесного Хлеба, таинственной и бескровной Жертвы, месту, где «закланный (Агнец) предлагает верным Свою Плоть и Кровь в пищу вечной жизни» (Св. Герман 1995. С. 43–45); трапеза являлась также Престолом Божиим, была подобна трапезе, где Христос восседал среди Своих учеников во время Тайной Вечери, а прообразом трапезы был Ковчег Завета «где хранилась манна, которая и есть Христос сошедший с неба» (Св. Герман 1995. С. 45).

Киворий с завесами был глубочайшим образом сопрячен этим значениям и как бы впаян в них. Подтверждением этому служат постоянные упоминания о кивории или завесах в непосредственной близости к престолу. К таким примерам можно отнести: описанные выше случаи упоминания завес для престола сразу после литургических сосудов в перечне императорских даров; описание Павлом Силенциарием грандиозного кивория в Св. Софии Константинопольской, построенной уже Юстинианом; толкование кивория св. Германом. В последних двух текстах описание кивория и престола буквально сплетены друг с другом. В поэме Павла Силенциария описание кивория (PG. Т. 86.2. Col. 2.119–2.158 (строки 720–751) переходит в описание св. трапезы (строки 752–758), потом возвращается к завесам престола (находящимся на кивории) (строки 759–805), т. е. слова о престоле и том, что на нем как бы обрамлены словами о кивории и завесах, так же, как киворий и завесы окружают, ограждают, обрамляют св. трапезу в реальном пространстве храма. В толковании св. Германа пояснение о сени введено в середину рассмотрения трапезы, т. е. говорится о св. трапезе, затем о кивории и потом снова о престоле. Вначале Герман называет ее св. трапеза, затем престол Божий, а после описания кивория —

жертвенник, но по описанию его символики и действий, совершаемых на нем, мы полагаем, что это продолжение описания той же трапезы, поскольку отдельного стола-жертвенника или даже подобного помещения в храме во времена св. Германа еще не было (Мейендорф 1995. С. 14; Тафт 2010 (1). С. 31—34; 182—184).

Киворий в толковании св. патриарха Германа не только введен внутрь самого повествования о престоле, но и очень близок к нему по значениям: киворий соответствует месту, где был распят Христос, поскольку были близки «то место и пещера где Он был погребен. Киворий как место Распятия поставлен в церкви «чтобы кратко показать распятие, погребение и воскресение Христово. Он также соответствует и ковчегу завета Господня» (св. Герман 1995. С. 45), т. е. киворий, как и престол, соответствует и месту гроба и ковчегу.

Св. Герман поясняет значения кивория в христианской церкви, естественно опуская само собой разумеющиеся представления о нем, сложившиеся в культурно-историческом фоне. Так, чтобы понять пояснения св. патриарха глубже, необходимо рассмотреть значения и функции сени, сложившиеся в традициях нескольких предыдущих веков.

Античные истоки

Появление кивория в христианском храме стало в какой-то мере естественным продолжением его бытности в позднеантичной традиции (Wessel 1973. Lief 7. Sp. 1058). В ней наиболее важными аспектами, повлиявшими на христианский киворий в алтаре, были, вероятно, употребление его: над императорским престолом (ил. 5 (Grabar 1966 (1). P. 303, 305, ill. 351), ил. 6 (Grabar 1966 (2). P. 18, ill. 14; Weitzmann 1977. P. 11—12. Fig. IV), ил. 7 Грабар 2000. С. 33—34. Табл. V)), над захоронением или гробом (ил. 8 (Античное надгробие с киворием над росписью со сценой загробного пира. Археологический музей. Палермо. Италия), ил. 9 (Воскрешение Лазаря. Деталь передней панели мраморного саркофага 325—350 г. Италия. Ватикан, музей Пио-Кристиано (Воскрешение Лазаря: иконы победы над смертью; Покровский 2000. С. 247, ил. 18—20)), ил. 10 (Наппо 1999. С. 90)), над источником или колодцем (ил. 11 (Pena, 1997. P. 190—191)) и над античным языческим алтарем (Wessel 1973. Sp. 1058; Klauser, 1941 III, p. 85) (ил. 10, 12 (Roberts 2013. P. 94, fig. 95), ил. 13 (Roberts 2013. P. 166, fig. 194)). (Представленные образцы кивория над античным алтарем, возможно, кажутся несколько не соответствующими традиционному сложившемуся представлению об античном алтаре и даже входят в некоторое противоречие с его привычным образом — каменным столом-подиумом, на котором приносят

ся и сжигаются жертвы под открытым небом. Разрешению этого вопроса посвящен раздел в работе: *Матвеева Ю. Г.* Ранневизантийский алтарный киворий: истоки, прототипы, реальное сооружение и иконографический символ (Матвеева 2015 (3)). Почти то же употребление кивориев сохранилось и в христианской традиции, с той разницей, что алтарный киворий христианского храма был наиболее существенно переосмыслен и дополнен новыми значениями, вобрав при этом в свою символику качества всех тех предметов, над которыми он традиционно ставился в античной культуре.

В наиболее крупных словарных статьях о кивориях К. Вессела (Wessel 1973) и Т. Клаузера (Klauser, 1941) о древнейшем символическом значении кивория говорится, что он отражал «в глубочайшем смысле символ неба, указание на космическое значение находящегося под ним, апофеоз, в более смягченном смысле, как минимум, почитание» (Klauser 1941. P. 85; Wessel 1973. P. 1055). В связи с этим, киворий указывал на сакральность и божественное происхождение покрываемого им объекта и объединялся с понятием храма и его идеальным образом (Размышления и материалы по этому поводу приводит Т. М. Васильева, рассматривая Латеранский фастигиум (Васильева 2000. С. 39–42). Как архитектурно, так и функционально он представлял все разнообразие храмовых форм в уменьшенном масштабе, поэтому античный киворий неверно будет назвать просто миниатюрной моделью храма, ведь модель обычно лишь имитирует, а не выполняет функции оригинала, античный же киворий не только представлял храм, но и соответствующим образом функционировал. Он так же покрывал и выделял сакральное пространство, подчеркивая космическое значение и триумф объекта, находящегося под ним.

Рассмотрение языческой традиции позволяет понять место кивория в античном алтаре. Он покрывает именно объект почитания и выделяет его сакральное пространство (нишей, куполом, портиком и т. д.). Так античная традиция покрывать и выделять священный объект, сооружая над ним покров, в виде купола или портика-кивория, была принята как бы по умолчанию в устройство христианского храма и заключалась в естественной мировоззренческой необходимости покрыть и выделить киворием главную святыню — престол Божий. Очевидно, что в сохранении этого древнего знака почтения и прославления для христианства не было ничего оскорбительного или неприемлемого, ведь честь воздавалась истинному Богу — Христу.

Помимо традиционного покрытия божественного алтаря, в кивории над престолом выражалась идея прославления и триумфа, которая связывалась с престолом как троном Христа. Эта смысловая линия находит отражение

в изображении Спасителя в образе императора, сидящего под киворием, например, в известном диптихе VI в. из Мурано, хранящемся в Национальном музее в Равенне (ил. 14 (Morey 1940 (1941). P. 43, fig. 17)).

Та же идея прославления и триумфа переходит на образ кивория — гроба. В античности надгробие в любом его виде (стела, наиск, мавзолей, склеп, саркофаг и т. д.) воспринималось символической границей входа и выхода в загробный мир. Часто изображалось в виде храма — сакрального места таинственного потустороннего перехода. Такое понимание гробницы было распространено и присуще самым разным культурам средиземноморья (Бобрик 2000. С. 532—533; Bouras 1991. Vol. 1. P. 462; Wessel 1973. P. 1055). Киворий как вход / выход из гроба, граница мира жизни и смерти в христианском миропонимании, становится святым и прославленным как место воскресения Христа и Его победы над смертью и утверждение Его богочеловечества, поскольку умереть действительной смертью было возможно только человеку, а перейти эту границу вспять — только Богу. Эта идея была совершенно созвучна пониманию престола как Гроба Господня, а Христос, изображаемый под киворием, стал символом, равно доносившим до разных средиземноморских культур суть христианства — Он — Человек, восставший из гроба и вышедший из смерти в жизнь. Победа и бессмертие часто еще более подчеркивались триумфальной формой кивория в виде античного портика. Можно сказать, что этот предельно понятный, многозначный, красноречивый символ, востребованный и ранее, с новым христианским осмыслением обрел новую жизнь. Так в старой изобразительной традиции, но в новом качестве в изображении кивория вписываются и те, кто обрел спасение и прошел врата смерти за Христом и со Христом — Богоматерь, апостолы, мученики и святые. На гробницах начинает появляться и изображение пустого кивория, как гроба, в котором никого нет — ставшего символом воскресения, как, например, на гробной плите из Фаюма (предположительно IV в.) (ил. 15 (Бобрик 2000. С. 557 ил. 7), 16 (David 2013. P. 215, ill. 171)).

Отразилось в символике христианского алтарного кивория и традиционное сооружение кивориев над источником. Такой образ буквально вторил пониманию Христа как источника жизни вечной (Откр 21: 6). И сами кивории, как в иконографии, так и в реальных алтарных сооружениях украшались изображениями чаши-источника. Свидетельство этому можно представить как в миниатюрах (The Glory of Byzantium 1997. P. 358 (cat. 240), P. 362—363 (cat. 243) (ил. 17 (The Glory of Byzantium 1997. P. 362—363 (cat. 243))), 18 (Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. 2012. С. 404, ил. 369)), так и в реальном кивории из Софии Константинопольской, верх которого был украшен чашей с выходящим из нее крестом, о чем извест-

но из описания Павла Силенциария ок. 563 г. (Васильева 1994. С. 134, 139 (строки 734–738). Находясь над престолом, киворий располагался и над Причастием, ясно воссоздавая также и реальный образ источника, напоминающего слова из евангелия от Иоанна: «кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Иоанн 4: 14).

Ветхозаветные прототипы

В иудейской традиции выделение из общей среды в особое пространство сакральных предметов было крайне важным. Такое отношение неоднократно фиксируется в Библейских текстах и устанавливается самим Богом. Например, когда Бог обращается к Моисею из среды горящего и не сгоравшего тернового куста, первое повеление Бога к Моисею: «не подходи сюда; сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх. 3: 5). В самих этих словах и в том, что они предшествуют всему остальному разговору, закладывается особое отношение к священному пространству, которое еще более будет развито в устройстве Скинии, близком к образу кивория, представляемого и сооружаемого часто в виде шатра.

Представления о Скинии как об идеальном храме, созданном по велению Божию и об отделении в ней завесами Святого Святых, оказали значительное влияние на появление христианского алтарного кивория. Связь эта проистекала из предполагаемого в то время внешнего сходства завес на столбах Святого Святых и завес кивориев. Для более подробного объяснения обратимся к ветхозаветному тексту: «И поставь скинию по образцу, который **показан тебе на горе**. И сделай завесу из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и крученого виссона; искусною работою должны быть сделаны на ней херувимы; **и повесь ее на четырех столбах** из ситим, обложенных золотом, с золотыми крючками, на четырех подножиях серебряных; и повесь завесу на крючках и внеси туда за завесу ковчег откровения; и будет завеса отделять вам святилище от Святаго-святых» (Исх. 26: 30–33). В переложении на реалии христианского храма, ковчегом был престол и также киворий (Св. Герман 1995. С. 45), в связи с чем, вероятно, его четыре завесы воспринимались символической параллелью завесы Скинии, подвешенной на четырех столбах (Исх. 26: 32).

Опираясь на исследование Р. Ф. Тафта и не находя каких-либо других свидетельств об использовании завес по линии алтарной преграды в ранний период, имея при этом свидетельства о наличии завес на кивориях начиная с IV в. (сообщения о дарах Констанция и Иоанн Златоуст

PG. T. 62. Col. 29, 30; PG. T. 61. Col. 313), мы полагаем, что первоначально символическую роль завес Святого Святых в христианском храме выполняли завесы кивория в соответствии с символическим отождествлением его и престола с ковчегом Завета (Св. Герман 1995. С. 45), а также идентичным устройством кивория, где завесы располагались на четырех столбах. Интересно заметить, что завеса кивория из четырех частей, вероятно, воспринималась так же, как и завеса Святого Святых — единым предметом. Например, завеса Скинии всегда упоминается в единственном числе, хотя и должна быть повешена на четырех столбах (Исх. 26: 31—33), а завесы кивория также иногда называются словом, соединяющим в общую форму слова: «четыре» и «завесы», т. е. как бы «четверозавесье» — «тетράβηλα» (PG. T. 108. Col. 993).

Это наводит на мысль о том, что в раннехристианской традиции отделение Святого Святых «завесой на четырех столбах» не воспринималось как перегораживание части храма поперек ровной ширмой-«экраном» из завес, как это представляется сегодня в реконструкциях плана Скинии (ил. 19) (Abrahams 1976. P. 41; Расположение завес скинии схема-план) или в реконструкциях плана последующих храмов, например, храма Ирода (ил. 20) (Расположение завес в храме Ирода схема-план), поскольку алтарь был открыт. Таким образом, повеление Божие относительно Святого Святых в христианском храме воплощалось в виде выделения сакрального пространства вокруг самого престола завесами, висящими на четырех столбах кивория, при этом сохранялись все указанные в Библии элементы: и ткани, и количество несущих их колонн. Одной из возможных причин такой интерпретации было отсутствие четких указаний на геометрический порядок расположения столбов с завесами в пространстве Скинии, что допускало их размещение и четырехугольником, как в кивориях христианских храмов.

Устойчивость именно этого типа отделения престола заставляет допустить, что такое расположение завес было подкреплено и некоей устной традицией, идущей от иудеев, знавших о расположении завес Святого Святых в храме Ирода (В числе таких, несмотря на все предосторожности, могли быть, например, мастера, исполнявшие отделочные работы в Святилище храма «они «входили» в него, но это трактовалось таким образом, будто они не входили. Их опускали с крыши в клетках, закрытых с трех сторон, поэтому мастера не могли видеть окружающие предметы и **формально** не входили в Святилище, т. е. не проходили через вход, ничего не видели, и не до чего не дотрагивались» <выделено нами Ю. М.> (Wise 2003. С. 703). Подтверждением такого восприятия является и то, что в ранневизантийский период выделение сакрального пространства алтаря передавалось П-образной

формой алтарной (ил. 21) (Xydis 1947. Vol. 29. P. 1–24. Fig. 7–9, 10, 20, 22–26; Mathews 1971. P. 98, 109–110; Тафт 2000 (1). С. 182–183). Так завесы оказались неразрывно связаны с киворием и стали частью его символики неотъемлемой в сознании от самого предмета, а также связали его с образами Ковчега Завета и Святого Святых.

Здесь мы представили основные для понимания эволюции литургических тканей, но далеко не все значения и смыслы кивория и завес в культурно-историческом фоне поздней античности, что требовало бы отдельных и подробных экскурсов в разные области мировоззрения и иконографии той эпохи.

Новый смысл

На фоне предшествующих значений кивория с завесами, трансформировавшихся из старых в новом христианском ключе, было значение, не имевшее ранее параллелей — это символическое определение, данное завесе апостолом Павлом: «Итак, братия, имея дерзновение входить во святилище посредством крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который Он вновь открыл нам **через завесу, то есть плоть Свою**» (Евр. 10:19–21). Апостол называет тело Христа завесой и это находит в дальнейшем множество смысловых продолжений. Тело Христа, подобно завесе во Святая Святых, с одной стороны скрывало Его Божественность, с другой — являло ее для способных видеть и исповедовать. И, самое главное, оно соединяло в себе Божественность и Человечество Христа, соединяясь с которым в Причастии христианин-человек мог соединиться с Богом. Это направление, данное апостолом, далее развивается у отцов церкви, тесно переплетаясь с образом Богоматери. Так, например: Прокл Константинопольский (ученик святителя Иоанна Златоуста, им же рукоположен, константинопольский епископ (434/437 — † 446/447)) уподобляет катапетасму плоти Христовой (PG. T. 85. Col. 433). Продолжая эту тему, Богородицу уподобляют червленице (κόκκινον), в первоначальном значении — шерсти багряного цвета (Исх. 25, 4; 2 Пар. 2, 14). В акафисте Благовещению Пресвятой Богородицы, составленном в VII в. диак. Георгием Писидийским, находим: «Радуйся червленица, кровями своими окрасившая божественную порфиру для Царя сил», здесь под божественною порфирею Царя разумеется плоть Богочеловека (Дьяченко 2006. С. 815)). В великом каноне св. Андрея Критского читаем: «Яко от обращения червленицы, Пречистая, умная багряница (Багряница — одежда багряного цвета (Апок. 17, 4), Емануилева, внутрь во чреве твоём плоть исткася: тем Богородицу воистину Тя почитаем». Из текстов видим, что Плоть Христа, как бы ткется во чреве Бого-

матери из ее крови, как из пурпурной пряжи багряная одежда). Позднее значение катапетасмы переходит и на саму Богородицу, которую византийские отцы Церкви называют завесой, покрывшей своей человеческой плотью воплотившегося Христа, например, в гомилии на праздник Введения во храм Пресвятой Богородицы Георгий Никомидийский (рукоположен в 860 г.) характеризует ее как «живую завесу (τό καταπέτασμα) Логоса, за которой скрывается Его божественность» (PG. T. 100. Col. 1424).

Подобные значения не вкладывались и не могли вкладываться в завесу в древнем мире. Использование образа завесы как плоти Христа было крайне важно, поскольку образно и доходчиво говорило о тайне Его Богочеловечности и необходимости стать ему причастным, «войти» в Его Тело — Церковь через Евхаристию. Вид открывающейся завесы для человека, понимающего катапетасму как образ тела Христа, становился не просто знаком, а действием приглашающим, призывающим, зовущим в мир Божий — царство Небесное. Именно поэтому открывающиеся завесы кивориев становились важными купольными декорациями — они открывали Небо, царство Небесное, мир Христа и призывали стать Его причастниками. Например, в мозаиках купола баптистерия Православных середины V в. (ил. 22 (Лазарев 1986. С. 34—35, ил. 21.)) поднятыми завесами окружен центральный медальон с Крещением. Сам купол как бы киворий, но изображение конструкции отсутствует. Образно говоря, здесь само Крещение открывает завесы, стягивая их к себе, на правах события, в котором Бог открыл Свою завесу — тайну Христа, являя Себя в полноте св. Троицы. Богоявление здесь буквально открывает путь к Богу, и в центре купола баптистерия это воспринималось отчетливо, ярко и пронзительно, особенно учитывая обычай крестить оглашенных в ночь этого праздника (Беляев 1891. С. 176; Иоанн Иеромонах (Рахманов) 1895. С. 176). Богословской иллюстрацией мозаик являются слова св. Иоанна Златоуста о завесах кивория: «когда видишь, что поднимаются завесы, то представляй себе, что разверзаются небеса...» (PG. 62. Col. 29) <перевод наш Ю. М.> (Мы даем здесь свой перевод только чтобы подчеркнуть, что у св. Иоанна слово «завесы» написано во множественном числе (τά ἀμφίθυρα), это важно, т. к. соответствует реальной практике завес кивория, обычно же в русском переводе пишут в единственном числе — «завеса» не придавая этому большого значения). Такие же поднятые драпировки как в Равенне встречаем и в мозаиках баптистерия Св. Иоанна на источнике (S. Giovanni in Fonte) VI в. (Warton 1987. P. 373—374, ill. 12; Bovini 1903. P. 47; О баптистерии Св. Иоанна на источнике), в базилике Св. Реституты, в соборе Св. Януария в Неаполе (ил. 23) (Кафедральный собор Неаполя. Современное официальное название Собор Успения Святой Марии (<http://it.wikipedia.org/>

wiki/Cattedrale_di_Napoli)), сопровождающие аналогичную по своей идее иконографическую программу.

Именно значения завесы как тела Христа, через которое только и можно «войти в жизнь путем новым и живым», придает древнему предмету новый смысл и в дальнейшем повлияет на развитие кивориев, литургических тканей и их декора.

Завесы в эволюции литургических тканей

Проследить эволюцию литургических тканей было желанной задачей, но, к сожалению, прежде невозможной. Все дошедшие до нас памятники литургического шитья — завесы, воздухи, плащаницы — относились к гораздо более позднему времени, чем можно было предполагать появление каких-либо тканей в церкви, не было никакой возможности связать их в общую цепь эволюции (самые ранние дошедшие до нас воздухи относятся к 1185—1186 гг.). Имея почти тысячелетний провал в ранней истории церковных тканей трудно было говорить о возможности исследования их поступательного развития. Теперь, зная о значительной роли завес и последующий эволюционный переход их в воздухи, а затем в плащаницы, можно попробовать рассмотреть это развитие как единый процесс, опираясь на пусть даже небольшое количество памятников и тексты.

Одно из препятствий для такого исследования — это распространенность завес как предмета и как символа, повлекшая за собой присутствие большого количества синонимов для обозначения этого предмета в древнегреческом языке и, естественно, их легкой взаимозаменяемости без каких-либо объяснений. В словарях, переводах и современных исследованиях это приводит к терминологической путанице, когда, например, одну и ту же ткань, названную по-разному, относят к двум различным предметам исходя из современной практики, что не может соответствовать позднеантичным или ранневизантийским реалиям. Исследованию таких примеров мы посвятили несколько работ (Матвеева 2011 (1); 2011 (4); 2013; 2014 (2); 2015 (1)), один из наиболее показательных случаев — свидетельство св. Германа, где его упоминание катапетасмы переводится как «верхний покров» (В русском тексте: «Верхний покров, или воздух, соответствует камню, которым Иосиф закрыл гроб и который запечатан был стражей Пилата»; в греческом: «Τὸ **καταπέτασμα**, ἃρουν ὁ ἀήρ, ἐστὶν ἀντὶ τοῦ λίθου οὗ ἐσφάλισε τὸ μνημεῖον ὁ Ἰωσήφ ὄντερ καὶ ἐσφράγισεν ἢ τοῦ Πιλάτου κουστωδία») <выделено нами Ю. М.>. Слово катапетасма ушло из русского текста несмотря даже на то, что далее речь идет о завесе престола, что видно из действий, производимых с нею, и приведенного толкования катапетасмы как тела

Христа согласно апостолу Павлу. Всего слово «καταπέτασμα» употребляется еще четырежды, из них в двух важнейших пояснениях оно переведено как «верхний покров». Это уводит от смысла пояснений св. Германа, т. к. под верхним покровом в современной практике обычно понимается третий верхний большой воздух, выносимый на Великом Входе, а не завеса (Матвеева 2015. (1)). Другим примером может являться значение «велум», воспринимаемое сегодня как декоративная ткань в иконных изображениях, переброшенная с одной архитектурной детали на другую, но в ряде случаев, упоминаемая как завеса престола, и на основании именно этой практики вошедшая позднее в иконографию (Матвеева 2013).

Основную задачу мы видим в нахождении и систематизации фактов, заполняющих пробелы между трансформацией завес престола: с одной стороны в завесы царских врат, с другой — в воздухе, выносимые на Великом входе.

От кивория к иконостасу

Этот процесс мы считаем необходимым затронуть потому, что с ним связано перемещение катапетасмы от кивория на царские врата и необходимо понять, как это происходило. Движение от кивория к иконостасу может быть проиллюстрировано в алтарной преграде коптской церкви св. Сергия и Вакха в Каире. М. А. Бобрик описывает ее так: «Образуя «храм в храме», алтарь здесь заключен в постройку с золотым куполом над престолом, которая служит сложным символом храма Гроба Господня как Иерусалимского храма и Иерусалима как земного образа рая — Небесного Иерусалима. Западная стена этого храма-города и служит алтарной преградой, а на одной из створок ее северной двери помещено наиболее раннее из известных мне изображений Тайной вечери на иконостасе» (Бобрик 2000. С. 539). Из описания можно видеть, что алтарная преграда имеет ряд элементов кивория и передает его же символические значения как неба и входа царство Небесное. Таким образом, можно предположить, что толчком к подобной эволюции послужило: увеличение размеров кивориев, установка крупных кивориев в небольших алтарях, и, возможно, разворачивание боковых граней кивория.

К таким выводам подталкивают и другие памятники. Конструкцию, близкую к описанной выше, мог представлять т. н. Латеранский фастигиум или фастигиум Константина Великого (Engemann 1993. S. 179—203; Engemann 1997. S. 83f; Smith 1970. Vol. 46. N 1—2. P. 149—175), описанный в Liber Pontificalis (Duchene L. Liber Pontificalis. Paris, 1955/1957. Vol. 1. P. 172), относящийся к эпохе папы Сильвестра (314—335 гг.). При-

ведем текст о нем по Т. М. Васильевой, она пишет, что среди пожертвованных императора называются: «Фастигиум из чеканного серебра, который имеет на фронтальной стороне сидящего Спасителя в 5 футов высотой и весом в 120 фунтов и 12 апостолов, каждый в 5 футов высотой и весом в 90 фунтов, с венцами из чистого серебра; и также на обратной стороне, обращенной в сторону апсиды, [фастигиум имеет] Спасителя, сидящего на троне, в 5 футов высотой, из чистого серебра, и весом в 140 фунтов и 4 ангелов из серебра, каждый высотой в 5 футов, весом в 105 фунтов, с инкрустированными драгоценными камнями глазами, которые держат копья. Сам фастигиум [был сделан] из серебра весом 2,025 фунта. [Был также] свод из чистого золота и светильник из чистого золота, который висел под фастигиумом [т. е. под фронтоном], с 50 дельфинами из чистого золота весом 50 фунтов, с цепями весом 25 фунтов». Далее в статье упоминается «четыре венца из чистого золота с 20 дельфинами, каждый весом в 15 фунтов» (*Coronas III ex auro purissimo cum delfmos XX pens. lib. XV*), что, по предположению издателя может также относиться к фастигиуму» (Васильева 2000. С. 33–34).

Это сооружение относится разными исследователями то к киворию, то к преграде перед алтарем, то к переходной между ними модели (экскурс на развитие этой точки зрения в науке (Васильева 2000. С. 34–35, 38). Для нас в этом памятнике важно присутствие черт, традиционно относящихся к киворию, даже безотносительно того, какой конкретно будет реконструкция памятника, потому что эти черты делают показательным процесс трансформации киворий — иконостас.

К таким деталям относится купол, сразу представляющий фастигиум как пространственную конструкцию (Что касается аргумента о том, что в описании фастигиума фигурируют только две стороны и поэтому он должен был представлять плоскую «выгородку» (Васильева 2000. С. 34–35), то, на наш взгляд, это еще не является доказательством того, что сторон было всего две. Он мог быть и круглым, на что уже указывает наличие купола. В описании же кивориев также может встречаться и не полное упоминание сторон, например Павел Силенциарий описывает на кивории св. Софии Константинопольской только три его стороны, на которых помещены завесы, тогда как сам киворий имеет по тексту четыре — стоит на четырех колоннах и четырех арках.

Подаренный вместе с фастигиумом золотой светильник также может относиться к принадлежностям сени — он является необходимой частью кивория как символа ковчега в Святом Святых, где был устроен такой светильник — «И сделай светильник из золота чистого; чеканный должен быть сей светильник» (Исх. 25: 29–31). Примером его изображе-

ния может быть мозаика пола синагоги Bet Alpha. VI в. (Израиль) (Сизоненко 2000. С. 507, ил. 12). Светильник под куполом также напоминал о кивории над гробницей Христа — кувуклии, «который истолковывался как протокиворий, поставленный над первоалтарем Гроба Господня» (Лидов 1994. С. 19—20).

Позднее вся эта символика перейдет с кивория на царские врата. Процесс заимствования для их оформления атрибутов Скинии и ковчега Завета рассматривает в своей работе Т. Д. Сизоненко (Сизоненко 2000. С. 511). Но, если учесть, что между Скинией и Царскими вратами существовал промежуточный элемент, как киворий, ранее царских врат бывший образом завесы Святого Святых и Ковчега, то линия преемственности завеса Святого Святых — иконостас будет более полной и наглядной. Например, перешедшие на Царские врата псковско-новгородской группы фиалы и светильники также имели место на кивориях, причем не только как подражание Скинии, но и как продолжение античной традиции (Матвеева 2015 (3)).

В качестве иконографических аналогий исследователи Латеранского фастигиума обращаются к саркофагам (Васильева 2000. С. 36, 38), что близко киворию в связи с его происхождением и символической тематикой изображений. Киворий всегда сохранял значение гроба, поэтому его декор и изображения на его тканях естественно развивались в общем ключе с украшением саркофагов. Сюда относятся: изображения дельфинов, о которых говорится в описании Латеранского фастигиума, их пример можно увидеть как на кивории — в миниатюре Обрезание Господне из минология Василия II кон. X — нач. XI в. (ил. 24) (Библиотека Ватикана, Рим (Vat. gr. 1613. P. 287), так и на погребальной стеле (ил. 25 (David 2013 P. 30—31, ill. 22)); венцы на фастигиуме, были традиционным атрибутом кивориев (Василевсы приносили в качестве даров венцы, которые использовались как украшения и обычно подвешиваясь к киворию (Иоанн. Иеромонах (Рахманов) 1895. С. 74—75; Голубинский 1904. С. 172). Такие венцы на кивориях, встречающиеся в изображениях на мозаиках (ил. 25 (Лазарев 1986. С. 46, ил. 61)), таблицах канонов (ил. 26 (The Glory of Byzantium 1997. P. 93, ill. 46)) и саркофагах (ил. 16).

Архитектурная форма фастигиума, состоящая в своей основе из фронтона на колоннах, подобного императорскому дворцу (как и кивории на мозаиках церкви св. Димитрия в Фессалониках), находит аналогии в позднеантичных скальных гробницах в Петра, «в которых нашла воплощение идея *sacrum palatium* (священного дворца) — особо торжественной небесной архитектуры, знаменующей переход в иной мир» (Лидов 1994. С. 16). Все это, как помним из вышесказанного, одна из символических граней кивория-гроба-входа в Царство Небесное.

Изображения апостолов на фастигиуме также имеют непосредственное отношение к общей иконографической программе кивориев. Например, Христос с апостолами является центральным иконографическим звеном завес кивория VI в. из св. Софии Константинопольской, ту же тему находим на коптской завесе из музея в Кливленде (ил. 3) (Pelikan 1990. Р. 16; Rutschowscaуа 1990. Р. 135–137) и на барельефных изображениях апостолов на арке, которая «могла служить балдахином или киворием над алтарем» из церкви Богоматери Панахранты в Константинополе (первоначально ее датировали VI в., но недавно отнесли к концу XIII ст. (Райс 2002. С. 57, ил. 49)).

Двенадцать венцов из чистого серебра к фигурам апостолов, могли подвешиваться над их головами или быть у них в руках, подобно тому, как несут венцы апостолы в баптистерии Православных в Равенне (ил. 20), где общее построение композиции тоже напоминает шатер — киворий с поднятыми завесами. Если предположить, что барельефные фигуры были обшиты серебром, упоминание о «чисто серебряных» венцах становится уместным, ведь они могли полностью отделяться от фона — основы — стены и выполняться из чистого серебра.

Рассматривая общее происхождение и развитие фастигиума как архитектурного элемента, Т. М. Васильева приводит его описание совершенно напоминающее императорский киворий: «Фастигиум появляется в приемных императорских помещениях. Как отмечается исследователями, вероятно, то, что называлось этим словом к концу Римской империи, уже не было только некоторым венчающим элементом. Это была сложная структура, объединенная с трибуной-подиумом и, скорее всего, с какой-то преградой. Она обычно имела некоторое измерение в глубину и представляла собой фронто́н, комбинированный с аркадой на колоннах. Она нашла свое применение в приемных императорских помещениях. Вероятно, именно эта форма присутствует на мозаике, изображающей так называемый Palatium, т. е. двор Теодориха в Сант Аполлинаре Нуово в Равенне» (Васильева 2000. С. 40).

В отношении т. н. дворца Теодориха из Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, заметим, что есть основания относить и его к кивориям (Матвеева 2014 (2). С. 36–37). Общность фастигиума с киворием распространяется и на его символическое содержание: «фастигиум в качестве объемной структуры, представляющей собой малую архитектурную форму, существует как обрамление и метод репрезентации власти. Это способ выделения из общего ряда, при котором подчеркивается не только исключительность императорской персоны, но и ее роль как вершины некоторой иерархической структуры «...» Приметой храма был фронто́н, обозна-

чением сакрального — фастигиум, потому эта форма оказалась неразрывной с представлением о власти. Более того, указание на божественность — генетически содержалось в форме фастигиума, так как исходно он был отличительным признаком священного здания, свидетельствующим о присутствии божества, даже проще, присутствие фастигиума, фронтона — обозначало храм» (Васильева 2000. С. 40—41). Большинство близких к фастигиуму памятников, приводимых в статье, также относятся к императорским или храмовым кивориям. Например: киворий из базилики св. Петра в Риме (Там же. С. 38, 45); киворий над императором Феодосием в окружении его приближенных на трибуне ипподрома с обелиска Феодосия (конец IV в.) (Там же. С. 43); архитектурные рамы для святых из менология Василия II (gr. 1613, около 986 г.) (Там же. С. 41); архитектурные фоны для таблиц канонов (Там же. С. 41).

С осторожностью можно предположить, что процесс постепенного перехода кивория в иконостас мог происходить и в псковско-новгородских алтарях, где был вариант темплона, занимавшего только центральную алтарную апсиду (Сарабьянов 2000. С. 334). К такой мысли подталкивают следующие факты.

Исследуя алтарную преграду новгородских храмов, В. Д. Сарабьянов пишет: «Большая высота темплона, отсутствие вертикальных членений в центральном объеме, который, являясь композиционным центром преграды, не содержал в себе практически никакой зрительной информации, провоцировали к заполнению пустоты, образовавшейся между барьером и темплом» (Сарабьянов 2000. С. 336). Эту информацию мог давать киворий, наличие которого доказывается и археологическими данными (Чукова 2004. С. 80) и «в Новгородской I летописи под 1156 г., где в перечне заслуг архиепископа Нифонта перед Новгородом называются различные украшения Софийского собора, в том числе некий «кивот», который интерпретируется исследователями, как одна из частей алтарной преграды» (Как часть алтарной преграды этот кивот рассматривает Э. А. Гордиенко (Гордиенко 1984. С. 211—212). Иконографическая программа кивория, включая вероятные на нем завесы, помогала заполнять свободное пространство в центральной части, с настойчивым постоянством повторяющееся в новгородских храмах (Сарабьянов 2000. С. 334, 336). К фактам, говорящим в пользу кивория, относятся и Царские врата, сохранившие элементы ковчега завета, а значит и связь с киворием именно в псковско-новгородской группе этих памятников (Сизоненко 2000. С. 511).

В защиту нашего предположения можно отнести и то, что балки темплона в новгородских храмах делавшиеся широкими (40—50 см) для передвижения по ним человека при возжигании светильников и лампад на уровне

темплона, стерты именно со стороны алтаря (Сарабьянов 2000. С. 332–333). Это говорит о том, что, передвигаясь по балкам, человек поворачивался лицом в сторону алтаря — угол балки будет стерт там, где на него свешивается часть стопы и с усилием заступает на край, а так заступать и свешиваться могут только носки ступней, иначе человек упадет. Если во время движения о темплону человек поворачивался в сторону алтаря, то, возможно, светильники зажигались не только на темплоне, но и на самом кивории, где по традиции могли быть и светильники и изображения.

Также косвенным указанием на значительное место, отводимое киворию в новгородских храмах, является и ориентация их алтарного устройства на кувуклий храма Гроба Господня Святую Святых храма Соломона (Стерлигова 1994. С. 50–51).

Можно привести и многие другие наблюдения, что потребует, однако отдельного углубления в эту тему и выходит за рамки статьи.

Итак, в предложенной нами версии завесы в иконостасе появляются как наследие занавесов кивория, где они были традиционны, отсюда же происходит и «дублирование» двери-катапетасмы — Царскими дверями (вратами). Киворий как бы расширяется до размеров алтаря и катапетасма, представляющая собой дверь кивория, совмещается с Царскими вратами, повторяя их.

Развитие: завеса — воздух

Воздух: термин и предмет

Рассмотрение постепенной трансформации завес престола в большие воздушы, выносимые на Великом входе, следует начать с появления термина воздух. В работе св. Германа название воздух используется как синоним завесы, что означает, возможность появления термина ранее, чем самого предмета и первоначальное отнесение его к завесам. Св. патриарх дает завесе двойное название, он говорит: «катапетасма а именно воздух» или «катапетасма или воздух». Чтобы понять было ли это общим явлением, мы рассмотрели наиболее ранние греческие тексты, в которых появляются упоминания воздуха.

В своем словаре Лэмп приводит четыре примера употребления воздуха или азра (ἀήρ) как литургической ткани: один из псевдо св. Василия, повторенный у св. Германа; второй из литургии Преждеосвященных Даров; третий и четвертый из литургии Иоанна Златоуста (Lamp 1961. Р. 41). Для более полного анализа к приведенным текстам, следует добавить 10 правило Двуглавого собора 861 г., на которое, в связи с наиболее ранним

упоминанием воздуха, ссылается В. Троицкий (Троицкий 1912. С. 372, сноска 4) Подробный анализ и этих текстов представлен нами в работе ««Завеса, называемая воздух»: терминология и реальный предмет» (Матвеева 2015 (1)), поэтому здесь мы не будем углубляться в сами тексты и приведем полученные результаты.

Отличительной особенностью этих текстов является то, что в них термин воздух: употребляется в тех местах, где ранее использовались термины, относящиеся к завесе; употребляется с некоторыми оговорками или уточнениями, например, «так называемый воздух»; действия, производимые с воздухом, говорят о возможном употреблении на его месте завесы. К введению термина воздух предрасполагает и предшествующая лексика: слово завеса «*ἡ ὀβὺνη*» из 73-его Апостольского правила, процитированного в 10 правиле Двуглавого собора и потом замененное в выводах словом воздух, имело также лексические значения: «тонкое полотно», «плащаница», «саван», что закладывало последующую возможность как для привлечения термина воздух в качестве синонима, так и для последующего развития его символики. Эти качества воздуха разбирает в комментарии к слову «*ἀήρ*» Рейське (PG. 112. Col. 164). До VIII в., а возможно и позднее, воздух имел только одно, причем общее с завесой значение — камень, которым был закрыт и запечатан Гроб Христа.

Так из приведенных текстов видим, что «воздух» (аэр) не всегда означает третий верхний покров, во всяком случае, этого нельзя утверждать однозначно.

Временной диапазон, к которому относятся приведенные тексты — период между второй четв. VIII—IX вв. Ранее этого периода в греческих текстах мы не встретили случаев, чтобы покровы или завесы назывались термином «аэр», из чего можно сделать вывод, что в это время термин постепенно вводился в литургический обиход. На этот процесс ясно указывают и постоянные уточнения: «так называемый воздух», «а вернее воздух / или же воздух» «воздуху название знает Логос / воздух же знает и называет Логос». Эти высказывания отнесены не просто к покровам, а к словам, которые ранее использовались для обозначения завесы, т. е. и сам термин мог первоначально относиться только к завесе, как ее синоним, а затем некоторое время к покрову и завесе вместе, пока окончательно не перешел на покров вместе с первоначальной символикой завесы. Этим же объясняется и то, что воздух, в ряде случаев, дублирует катапетасму и в современной практике: св. Дары закрываются воздухом, после чего закрываются Двери и завеса; значение катапетасмы кивория как входа в гробницу сначала повторяется для воздуха, а потом присваивается ему окончательно и больше не относится к завесе.

К сожалению, столь своеобразное применение термина «аэр» в текстах VIII–IX вв. окончательно размыло границу и между двумя предметами — покровом и завесой, особенно для современного исследователя, ведь в силу устоявшейся многовековой практики и терминологии воздух (аэр) автоматически относят к третьему покрову. Поэтому случаи, упоминающие закрытие св. Даров (потира и дискоса вместе) тканями, с названием «аэр» или тем более с другими названиями, требуют повторных внимательных рассмотрений с учетом контекста, и возможности упоминания там не только покрыва, но и катапетасмы, особенно ранее VIII в. Основанием для этого являются упоминания с IV в. завес над престолом, скрывавших св. Дары в определенные моменты литургии, и происхождение этих тканей от Ветхозаветной и позднеантичной традиций, тогда как обычай возлагать ткани непосредственно на священные сосуды неизвестен в античных или ветхозаветных параллелях, например в Скинии или в обиходе позднеантичных храмов.

Применение двойной терминологии побуждает обратить внимание на тот факт, что до св. Германа и включая его работу все ткани, так или иначе упоминаемые в связи с Великим входом, нигде не участвуют в выносе священных сосудов. Это отмечает и Р. Ф. Тафт, говоря о выносе воздуха на Великом Входе, он замечает, что упоминания о нем встречаются поздно, однако высказывается об этом несколько неопределенно, не уточняя, когда именно зафиксированы первые упоминания о выносе этой ткани в процессии Великого Входа. Р. Ф. Тафт пишет: «Комментаторы и евхологии согласно упоминают ладан, светильники и, конечно, священные сосуды, **но воздух**, обычно, упоминается в более поздних источниках, хотя постоянно имеет место в иконографии Входа» (Taft 1975. P. 208, footnote 104) <выделено нами Ю. М.>. Мы представляем здесь свой русский перевод Р. Ф. Тафта, потому что в переводе изданном С. Головановым (Тафт 2010. С. 210, сноска 104) пропущено противопоставление воздуха другим предметам, выносимым на Великом Входе, важное в данном случае. Далее Р. Ф. Тафт дает ссылку на свой экскурс о воздухе (там же; Ibid), но приведенные в нем иконографические источники тоже довольно поздние (Там же. С. 217, сноска 126; Ibid. P. 216, footnote 126), поскольку Р. Ф. Тафт там ссылается на воздухи кон. XIII — нач. XIV в., представленные в работе Г. Милле (Millet 1939, pl. CLXXVI–CCXVI). Мы просмотрели все разбираемые Р. Ф. Тафтом тексты (от первых упоминаний до VIII в.) и не обнаружили ни одного случая, говорящего о **выносе** какой-либо ткани на Великом Входе, все покровы, как бы они не были названы, упоминаются уже после поставления Даров на престол, где Их покрытие ранее производилось завесами.

Мы не можем однозначно утверждать, что во всех существующих текстах термином «воздух» названа именно завеса кивория, но исследованные нами примеры показывают, что в целом ряде случаев: 1) воздух употребляется в том же месте, где употреблена завеса; 2) термин воздух используется как синоним завесы; 3) воздух символически поясняется так же, как и катапетасма. Это говорит о том, что **воздух наследует топографическое место, функцию и символику завесы**. Это является серьезным основанием, для принятия во внимание данной гипотезы и проведения дальнейших исследований в этом направлении.

Причины введения уточняющего термина «воздух»

Приведенные факты говорят о тесной связи покрытия престола завесами с литургической функцией воздушных, а также о вероятном происхождении последних от завес. Каковы же были причины появления воздуха как отдельного третьего большого покрова, если и символику и функции его первоначально несла катапетасма? Единство действий, совершаемых с воздухом и завесой, дает понять, что в какой-то момент завеса, которую поднимали и опускали диаконы, уже не была прикреплена стационарно к шесту кивория, а представляла собой отдельный большой покров, однако манипуляции с ним совершались те же. То есть «так называемый воздух» закрывал в определенный момент не только Св. Дары, но и, подобно завесе, весь престол. Об этом говорят размеры ранних воздушных, обычно превышающие размеры престола. Столь крупные габариты и предшествующая воздушным давняя традиция закрывания престола, диктовали вертикальное расположение и новой закрывающей ткани, т. е. «так называемый воздух», тоже должен был (хотя бы первое время) не возлагаться на престол, а закрывать его вертикально. Во-первых, это более реально при его крупных размерах, превышающих престол; во-вторых, на это указывает вертикальное расположение сюжетов на каймах, которое сохранялось в иконографии воздушных почти до XVI в.

Подвешивался ли при этом воздух на киворий? Для ответа на этот вопрос необходимо обследовать возможные места подвешивания на наиболее ранних из сохранившихся произведений, так что пока однозначно ответить нельзя. Нам представляется, что его все же могли держать диаконы — в их руках он оставался после Великого Входа и такие их действия с воздухом почти не воспринимались как нечто новое, поскольку ранее они проделывали все тоже с завесой, опуская и поднимая ее (за исключением ее выноса). Вероятно, что параллельно с введением воздуха долгое время сохранялась и обычная практика употребления завес. Возможно, что еди-

ного образца не существовало и где-то их использовали, как и ранее, для закрытия престола, а где-то они постепенно превращались в декоративную составляющую кивория. Отсюда и такая неопределенность в употреблении термина. Совершенно естественно, что, в таком случае, должно было произойти сначала удвоение символа, о котором говорил В. А. Троицкий, отмечая, что в определенный период «происходит непонятное удвоение символа, когда и воздух и катапетасма имеют одно и то же толкование (Троицкий 1912 (1). С. 375), теперь же ясно, что этот эффект давало кажущееся удвоение самого предмета. Потом же эта проблема была преодолена либо упразднением одного из предметов, как это произошло с завесами кивориев на западе, либо вытеснением катапетасмы в другое место, как это произошло в восточном обряде, где завесы постепенно перешли на Царские двери вместе с другими атрибутами кивория.

В отношении выдвинутой гипотезы, привлекают внимание данные о том, что приведенные примеры введения термина «воздух» (ἀήρ) как уточнения в отношении завесы появляются в VIII в. Наиболее раннее описание **выноса** большого воздуха на Великом Входе встречается значительно позднее указанного периода. Мы считаем необходимым обязательно подчеркнуть, что речь идет именно о **выносе большого воздуха**, а не упоминании какой либо ткани, покрывающей Св. Дары уже на престоле, поскольку ею могла быть и катапетасма.

Эти факты позволяют предположить, что процесс мог быть связан с иконоборчеством (Двуглавый или Двукратный собор, отмечаемый обычно 861 г., тоже попал в бурю иконоборческих страстей. Предполагают, что он назван так потому, что собирався дважды, а «первая сессия его была нарушена беспорядками, вызванными еретиками иконоборцами» ([ru.wikipedia.org/wiki/Двукратный собор](http://ru.wikipedia.org/wiki/Двукратный_собор)). При иконоборческом движении, с большой долей вероятности, многие кивории остались без завес, ведь на них были изображения, престолы могли оставаться какое-то время открытыми или покрываться тканями без священных образов, что привело к частичной потере смысла покрывающих их ранее завес, поскольку изображения на них были призваны пояснить тайны происходящего, о чем пишет, например Павел Силенциарий (Васильева 2000. С. 135; Матвеева 2015 (2)). Так покрытие Даров не могло осуществляться какое-то время как обычно, что повлекло за собой неоднородность практики, ведь священные изображения были не на всех завесах, поэтому кое-где их применяли как и ранее. В отношении Св. Софии Константинопольской определенно известно, что завесы были с изображениями, так что они вряд ли могли уцелеть в самом центре иконоборческих страстей. А изменение обряда Великой церкви — существенный толчок для многих других.

Предположим, что чтобы сохранить богатство и глубину символа завесы в литургии, во время Великого Входа из скевофилакки вместе со Св. Дарами стала выноситься и временная замена завесы, естественно сохранявшая ее символику и название и призванная функционально заменить ее на престоле. По причине иконоборчества на этих выносных завесах, конечно, не было никаких изображений и для удобства выноса, а также при известном минимализме иконоборцев стала использоваться легкая белая ткань. Покрытие св. Даров на престоле такой тканью символически уже связанное с облаком — что было заложено, но еще не развито в символике первой стационарной завесы, теперь связали и с погребальным саваном Христа — что было уже новым осмыслением, не развитым в значении завесы ранее. Появление этого последнего значения, конечно, прежде не было возможным при висящей над престолом ткани, но возникало естественно, когда ткань покрывающая Дары стала полностью соприкасаться с ними. С учетом мягкости и тонкости такой материи сравнение было очень образным, до буквальной наглядности, поскольку ткань, подобно савану, облегала, почти окутывала св. Дары — Тело Христово.

С победой иконопочитания и возвращением изображений они вернулись не только на завесы, но и, естественно, появились на воздухах. Победа православия просто не могла не утвердить изображения на предмете, появившемся в период запрета на образ и, вероятно, напоминавшем об этом страшном времени. Нам неизвестно упоминание ни одного воздуха, украшенного священными изображениями до иконоборческого периода, а самый ранний из таких сохранившихся произведений относится к XI в. Так, сама собой, постепенно выстраивалась преемственность: завеса — воздух — плащаница: где завеса означала — Тело Христа; несение воздуха на Великом Входе вместе с Дарами стало являть несение Тела Господа; после чего тот же вынос воздуха на Великом Входе постепенно нашел естественное завершение в развитии чина выноса плащаницы (Троицкий 1912 (1). С. 377). Возможно, выдвинутая нами версия недостаточно подтверждена фактическим материалом, но на данный момент она непротиворечиво объясняет большую часть известных нам фактов и показывает необходимость продолжения исследований в этом направлении, что ранее исключалось.

Все вышесказанное приводит нас к примерной картине и порядку происхождения церковных тканей. Катапетасма не была буквально положена на престол с появлением воздухов. Она просто создала для этого необходимую базу, подготовив название для нового предмета и его символическое осмысление. Подведя основание для появления воздуха, завеса стала прецедентом, позволившим осознать сначала возможность, а потом и не-

обходимость использования в литургии покрывающего текстиля в разных его проявлениях. Отвечая на изменения в богослужебном обиходе, катапетасма заложила неизбежную эволюцию и всех последующих литургических тканей.

Интересно, что все литургические ткани, как бы они не изменялись, всегда продолжали сохранять, хотя бы частично, связь со своей первоначальной функцией, как бы хранить в редуцированном виде обиходную историю предмета. Например, В. А. Троицкий, говоря о том, что плащаницу после вноса в алтарь полагают сверху на воздухи и Святые Дары, замечает: «Таким образом, и при столь богато развившейся обрядности плащаница не совсем порвала связь со своей прежней историей; на время она как бы снова обращается в воздух, каким она была раньше» (Троицкий 1912 (2). С. 521). То же можно сказать и в отношении других предметов (завес престола, завесы царских врат и больших воздухов): каждая из тканей, хоть постепенно и сменялась следующей, сохраняла связь со своей прошлой бытностью. Так главенствующие и крупные завесы уступили место столь же важным и большим воздухам, а те дали жизнь плащаницам, при этом вытесненные ткани не ушли из обихода, они стали меньше своих первоначальных размеров, несколько утратили значимость по сравнению с их гигантскими предками, но сохранились в практике по сей день и представляют живую историю литургии, постоянно раскрывающую себя внимательному и пытливому взору.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 2. Убийство Захарии.

Миниатюра из минология Василия II кон. X — нач. XI в.
Библиотека Ватикана, Рим (Vat. gr. 1613. P. 14)



Ил. 3. Коптская тканая завеса VI в.
Кливлендский музей искусств,
шт. Огайо, США



Ил. 4. Русская катанетасма 1556 г.,
вклад царя Ивана Грозного
и его первой жены царицы Анастасии
Романовны
в Хиландарский монастырь



Ил. 5. Миссорий Феодосия I 388 г.
Мадрид. Академия истории



Ил. 6. Изображение Констанция II
из календаря 354 г.



Ил. 7. Императрица
Константина
(жена имп. Маврикия-Тиберия
(582—602))
под киворием с орлами и завесами.
Фрагмент императорского
диптиха, VI в. Барджелло,
Флоренция



Ил. 8. Античное надгробие с киворием над росписью со сценой загробного пира. Археологический музей. Палермо, Италия



Ил. 9. Воскрешение праведного Лазаря.
Деталь передней панели мраморного саркофага 325–350 гг.
Италия. Ватикан, музей Пио-Кристиано



Ил. 10. Киворий над саркофагом Асируса и его алтарем. Фреска в храме Изиды. Помпеи



Ил. 11. Каменный киворий, покрывающий источник в Кафр Лата (Kafr Lata) с 449 г. Сирия



Ил. 12. *Домашний алтарь-ларарий
в доме Менандра.
Помпеи*



Ил. 13. *Киворий над алтарем в саду
дома Децима Октавия Кварта.
Помпеи*



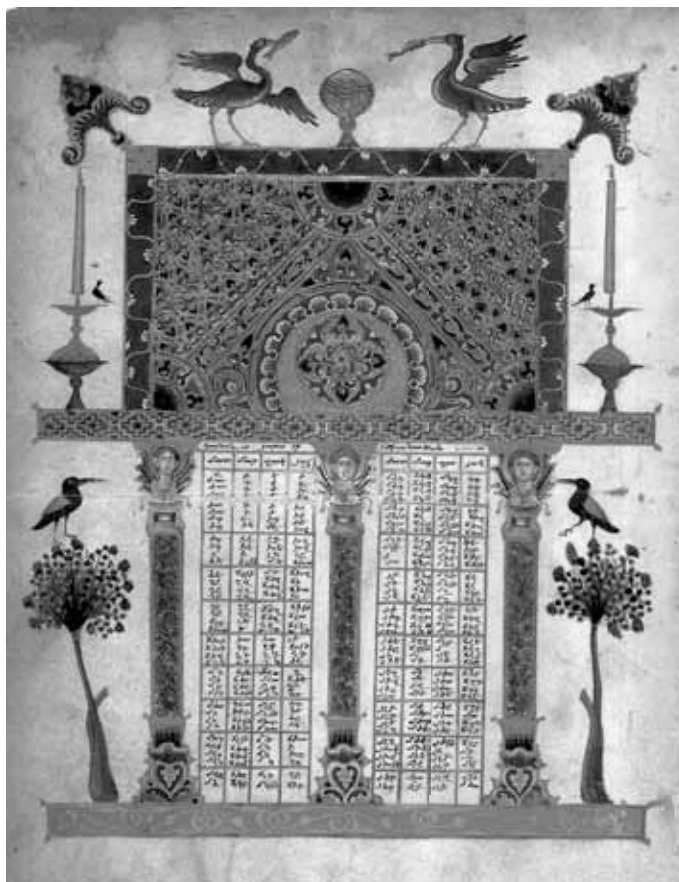
Ил. 14. Христос в образе императора, сидящего под киворием, например.
Диптих VI в. из Мурано. Национальном музее в Равенне



Ил. 15. Надгробие IV в. Фаюм.
Египет



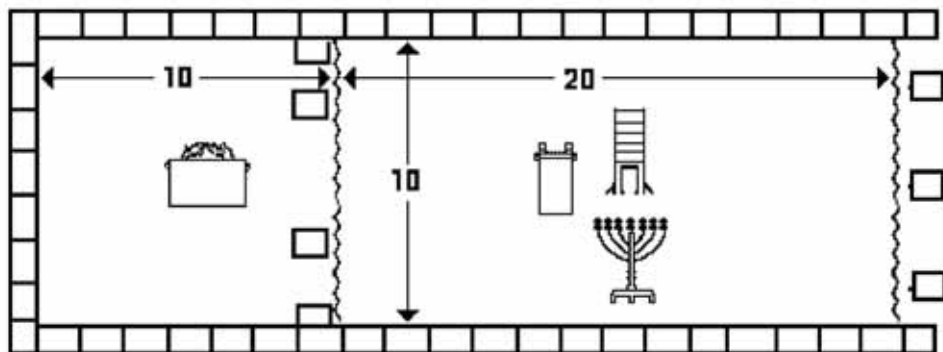
Ил. 16. Саркофаг архиепископа Дамиана VIII в.
из Сант Аполинаре ин Класе



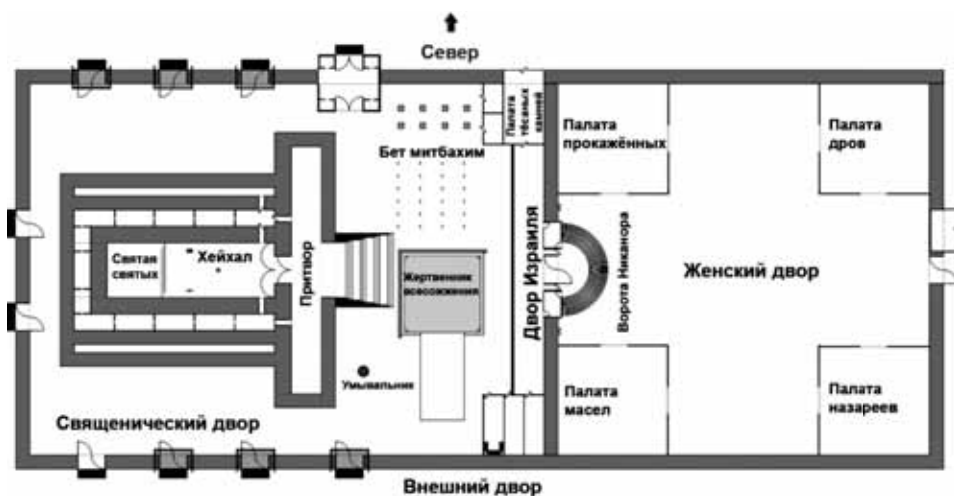
Ил. 17. Источник над киворием. Миниатюра с таблицей канона, евангелие Зейтуна, 1256—68 гг.



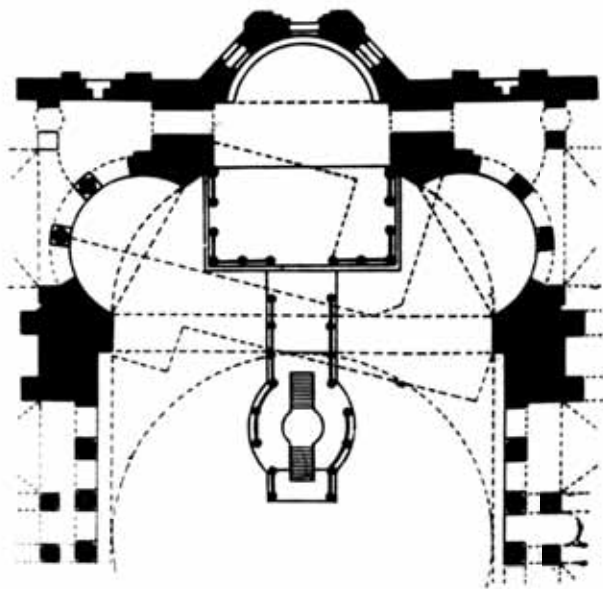
Ил. 18. Киворий над источником. Деталь миниатюры-заставки перед предисловиями к евангелиям из Четвероевангелия. Парма, Палатинская библиотека, cod. 5, л. 5. Конец XI — нач. XII вв.



Ил. 19. Расположение завес Скинни подобно экрану, отделяющему третья часть внутреннего пространства, современная схема-реконструкция



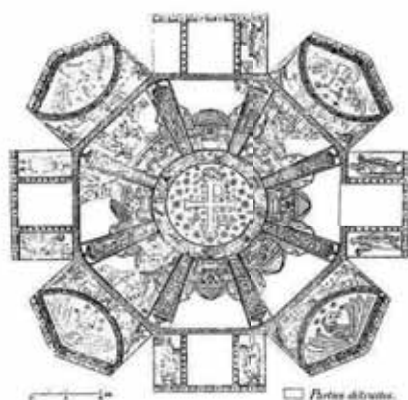
Ил. 20. Расположение завес подобно экрану, отделяющему третья часть внутреннего пространства в храме Ирода, современная схема-реконструкция



Ил. 21. План
алтарной преграды
храма Св. Софии
в Константинополе,
реконструкция
С. Ксидиса



Ил. 22. Крещение,
Апостолы.
Мозаика в куполе
Православного
баптистерия,
серед. V в. Равенна



Ил. 23. Драпировки из баптистерия Св. Иоанна на источнике V в., в базилике Св. Реституты в соборе Св. Януария. Неаполь



Ил. 24. Обрезание Господне.
Миниатюра из минология Василия II
кон. X — нач. XI в. Библиотека Ватикана, Рим
(Vat. gr. 1613. P. 287)



Ил. 26. Венцы на кивории над таблицей канона.
Миниатюра из византийского Константинопольского (?) Четвероевангелия, кон. XI — нач. XII в. Принстон



Ил. 25. Дельфины — символы спасения на деталях надгробной стелы (Caius Aemilius Severus) III в. Из Архиепископского музея в Равенне, см.: David M. *External Ravenna from the Etruscans to the Venetians*. Milano: Jaca Book. Angelo Longo Editore. P. 30–31, ill. 22.



Ил. 27. *Портрет епископа.
Мозаика в алтарной апсиде Сант Аполинаре ин Класе,
середина VI в. Равенна*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Завесы престола в сюжете Жертвоприношение Мельхиседека, Авраама и Авеля. Мозаика в алтарной апсиде Сант Аполинаре ин Классе, вторая половина VII в. Равенна.
2. Убийство Захарии. Миниатюра из минология Василия II кон. X — нач. XI вв. Библиотека Ватикана, Рим (Vat. gr. 1613. P. 14).
3. Коптская тканая завеса VI в. Кливлендский музей искусств, шт. Огайо, США.
4. Русская катапетасма 1556 г., вклад царя Ивана Грозного и его первой жены царицы Анастасии Романовны в Хиландарский монастырь.
5. Миссорий Феодосия I 388 г. Мадрид. Академия истории.
6. Изображение Констанция II из календаря 354 г.
7. Императрица Константина (жена имп. Маврикия-Тиберия (582–602)) под киворием с орлами и завесами. Фрагмент императорского диптиха, VI в. Барджелло, Флоренция.
8. Античное надгробие с киворием над росписью со сценой загробного пира. Археологический музей. Палермо. Италия.
9. Воскрешение праведного Лазаря. Деталь передней панели мраморного саркофага 325–350 гг. Италия. Ватикан, музей Пио-Кристиано.
10. Киворий над саркофагом Асириса и его алтарем. Фреска в храме Изиды. Помпеи.
11. Каменный киворий, покрывающий источник в Кафр Лата (Kafr Lata) с 449 г. Сирия.
12. Домашний алтарь-ларарий в доме Менандра. Помпеи.
13. Киворий над алтарем в саду дома Децима Октавия Кварта. Помпеи.
14. Христос в образе императора, сидящего под киворием, например. Диптих VI в. из Мурано. Национальном музее в Равенне.
15. Надгробие IV в. Фаюм. Египет.
16. Саркофаг архиепископа Дамиана VIII в. из Сант Аполинаре ин Классе.
17. Источник над киворием. Миниатюра с таблицей канона, евангелие Зейтуна, 1256–68 гг.
18. Киворий над источником. Деталь миниатюры-заставки перед предисловиями к евангелиям из Четвероевангелия. Парма, Палатинская библиотека, cod. 5, л. 5. Конец XI — нач. XII вв.
19. Расположение завес Скинии подобно экрану, отделяющему третью часть внутреннего пространства, современная схема-реконструкция.
20. Расположение завес подобно экрану, отделяющему третью часть внутреннего пространства в храме Ирода, современная схема-реконструкция.
21. План алтарной преграды храма Св. Софии в Константинополе, реконструкция С. Ксидиса.
22. Крещение, Апостолы. Мозаика в куполе Православного баптистерия, серед. V в. Равенна.
23. Драпировки из баптистерия Св. Иоанна на источнике V в., в базилике Св. Реституты в соборе Св. Януария. Неаполь.
24. Обрезание Господне. Миниатюра из минология Василия II кон. X — нач. XI вв. Библиотека Ватикана, Рим (Vat. gr. 1613. P. 287).

25. Дельфины — символы спасения на деталях надгробной стелы (Caius Aemilius Severus) III в. Из Архиепископского музея в Равенне, см.: David M. *Enternal Ravenna from the Etruscans to the Venetians*. Milano: Jaca Book. Angelo Longo Editore. P. 30—31, ill. 22.
26. Венцы на кивории над таблицей канона. Миниатюра из византийского Константинопольского (?) Четвероевангелия, кон. XI — нач. XII вв. Принстон.
27. Портрет епископа. Мозаика в алтарной апсиде Сант Аполинаре ин Классе, середина VI в. Равенна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антиох IV Эпифан
https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BE%D1%85_IV_%D0%AD%D0%BF%D0%B8%D1%84%D0%B0%D0%BD
2. Античное надгробие с киворием над росписью со сценой загробного пира. Археологический музей. Палермо. Италия, см.: vk.com/photo-51469001_306236662.
3. Воскрешение Лазаря: иконы победы над смертью http://www.logoslovo.ru/forum/all_1/topic_6978_1_0_752/.
4. *Беляев Д. О. Bizantina*. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. Книга I. — СПб., 1891.
5. *Бобрик М. А.* Икона Тайной вечери над Царскими вратами // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред. А. М. Лидов. — М., 2000. — С. 525—558.
6. *Васильева Т. М.* Traditio legis и иконография алтарной преграды св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. — СПб., 1994. — С. 127—141.
7. *Васильева Т. М.* Латеранский фастигиум и генезис алтарной преграды // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред. А. М. Лидов. — М., 2000. — С. 33—51.
8. Воскрешение Лазаря: иконы победы над смертью http://www.logoslovo.ru/forum/all_1/topic_6978_1_0_752/
9. *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. — М., 1904.
10. *Гордиенко Э. А.* Большой иконостас Софийского собора (по письменным источникам) // Новгородский исторический сборник. — Л., 1984. — Вып. 2 (12).
11. *Грабар А.* Император в византийском искусстве / Пер. с фр. — М., 2000.
12. *Добронравов Г. С.* История катапетасмы. — М., 1912.
13. *Дьяченко Г. (протоиерей)* Полный церковно-славянский словарь (репринтное воспроизведение издания 1900 г.). — М., 2006.
14. *Иерусалимская А. А.* Ткани собора св. Софии в Константинополе (в поэме Павла Силенциария) // Восточное Средиземноморье и Кавказ IV—XVI вв. — Л., 1988. — С. 8—19.
15. *Иоанн. Иеромонах (Рахманов)*. Обрядник византийского двора (De cerimoniis aulae Byzantinae), как церковно-археологический источник. — М., 1895.
16. Канон Великий. Творения Андрея Критского Иерусалимского. — СПб., 1903.

17. Кафедральный собор Неаполя. http://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Napoli
18. Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб, 1902.
19. Лазарев В. Н. История Византийской живописи. — М., 1986.
20. Лидов А. М. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред. А. М. Лидов. — М., 2000. — С. 161–206.
21. Лидов А. М. Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма иконной завесы. Византия. (2008 г.) http://wiki.ru/sites/vizantiyskaya_imperiya/id-articles-143353.html
22. Лидов А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии. // Иерусалим в Русской культуре. — М., 1994. — С. 15–25.
23. Матвеева Ю. Г. «Завеса, называемая воздух»: терминология и реальный предмет // Древности 2015. Харьковский историко-археологический ежегодник. — Вып. 14. — Харьков, 2015 (1). (в печати).
24. Матвеева Ю. Г. Велум: реальный прототип и иконографический символ // Линтула: сборник научных статей: [материалы научной конференции VI Линтуловских чтений 2012 г.] Вып. 6. — СПб., 2013. — С. 181–191.
25. Матвеева Ю. Г. Вклад императора Констанция в Св. Софию Константинопольскую 360 года: покровы или завесы? // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. — Харків, 2011 (1). — № 10. — С. 89–92.
26. Матвеева Ю. Г. Завеса // Православная энциклопедия. — Т. 19. — М., 2008. — С. 445–449.
27. Матвеева Ю. Г. Завесы престола Св. Софии Константинопольской: иконография, замысел, традиция // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] 70 Византия в контексте мировой культуры: сборник научных трудов, посвященный памяти Алисы Владимировны Банк (1906–1984) / Государственный Эрмитаж. — СПб., 2015 (2) (в печати).
28. Матвеева Ю. Г. Завесы с узлами: реальный прототип и иконографический символ // В созвездии Льва: Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица / Отв. ред. М. А. Орлова. — М., 2014 (1). — С. 258–280.
29. Матвеева Ю. Г. Заметки к истории катапетасмы // Линтула. Сборник научных статей. Выпуск 3. Роль монастырей в духовно-нравственном просвещении современного общества: материалы научно-практической конференции III Линтуловских чтений 2009 г. — СПб., 2010. — С. 113–126.
30. Матвеева Ю. Г. Иконография церковных завес история и современная практика // Матеріальна художня культура: проблеми теорії та практики: Зб. статей всеукраїнської науково-практичної конференції за підсумками роботи у 2010–2011 н. р. 19/20.05.2011 г. — Харків, 2011 (2). — С. 87–89.
31. Матвеева Ю. Г. Некоторые разновидности ранневизантийских церковных завес // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Вопросы Истории и теории христианского искусства. Серия V, вып. 3 (15) июль, август, сентябрь. — М., 2014 (2). — С. 21–41.
32. Матвеева Ю. Г. Прообразы храмовой завесы и иконография византийских литургических текстильных произведений VI в. // Вісник Харківської державної

- академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. — Харків, 2011 (3). — № 3. — С. 122—127.
33. Матвеева Ю. Г. Ранневизантийский алтарный киворий: истоки, прототипы, реальное сооружение и иконографический символ // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Вопросы Истории и теории христианского искусства. — М., 2015 (3). (в печати).
34. Матвеева Ю. Г. Ткани в поэме Павла Силенциария: индития или завеса? // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. — Харків, 2011 (4). — № 8. — С. 91—94.
35. Матвеева Ю. Г. Ткани для храма Св. Софии Константинопольской 360 года // Линтула. Сб. науч. ст. — СПб., 2012. — Вып. 5. — С. 110—115.
36. Мейендорф П. Й. Литургия во времена св. Германа // Св. Герман Константинопольский, Сказание о церкви и рассмотрение таинств. — М., 1995. — С. 12—18.
37. Нанпо С. Помпеи. Атлас чудес света. — М., 1999. — С. 90.
38. О баптистерии Св. Иоанна на источнике http://it.wikipedia.org/wiki/Battistero_di_San_Giovanni_in_Fonte
39. Павсаний Описание Эллады. Кн. V Элида (А), 12, 4—5., см.: Павсаний Описание Эллады. В 2 т. Т. 1. Кн. I—VI / Павсаний; Пер. с древнегреческого С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк. — М., 2002.
40. Писания св. отцов и учителей церкви. — Т. 2. — СПб., 1856.
41. Покровский Н. В. Очерки памятников христианского искусства. — СПб., 2000.
42. Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X — начала XII в. — М., 2012.
43. Райс Д. Т. Искусство Византии. — М., 2002.
44. Расположение завес в храме Ирода схема-план. http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D1%80%D0%B0%D0%BC_%D0%98%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B0#.D0.A5.D1.80.D0.B0.D0.BC_.D0.98.D1.80.D0.BE.D0.B4.D0.B0_.2820_.D0.B4.D0.BE_.D0.BD_.D1.8D_.E2.80.94_70_.D0.BD_.D1.8D..29
45. Расположение завес скинии схема-план. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%8F>
46. Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред. А. М. Лидов. — М., 2000. — С. 312—359.
47. Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств — М., 1995. — Текст памятника парал. древнегреч., рус.
48. Сизоненко Т. Д. О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред. А. М. Лидов. — М., 2000. — С. 506—511.
49. Смирнова Э. С. Катапетасма 1555 г. К иконографической программе окаймления // Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура (Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. ХCV, Одеље историјских наука, књ. 27). — Београд, 2000. — С. 495—503.
50. Стасов В. В. Заметки о древней русской катапетазме // Известия ИАО. — Т. IV. — СПб., 1863. — С. 534—541.
51. Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в Русской культуре. — М., 1994. — С. 46—62.

52. *Тафт Р. Ф.* История литургии Иоанна Златоуста. — Т. II. Великий Вход: История перенесения даров и других преданафоральных чинов / Пер. с англ. С. Голованова. — Омск, 2010 (1).
53. *Тафт Р. Ф.* Упадок причащения в Византии и отдаление мирян от литургического действия: причина, следствие, или ни то, ни другое? // Тафт Р. Ф. Статьи. — Т. 1. — Омск, 2010 (2). — С. 310–365.
54. *Троицкий В. А.* История плащаницы // Богословский вестник, февраль. Сергиев Посад, 1912 (1). — С. 362–393.
55. *Троицкий В. А.* История плащаницы // Богословский вестник, март. — Сергиев Посад, 1912 (2). — С. 505–530.
56. *Чукова Т. А.* Алтарь Древнерусского храма конца X — первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным. — СПб., 2004.
57. *Шалина И. А.* Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред. А. М. Лидов. — М., 2000. — С. 52–84.
58. *Abrahams I.* Tabernacle // *Encyclopaedia Judaica*. — Second Edition. — 1976. — Vol. 19.
59. *Bertaux E.* L'Art dans l'Italie méridionale. — Paris and Rome, 1903.
60. *Bouras L.* Ciborium // *The Oxford Dictionary of Byzantium*. — New York; Oxford, 1991. — Vol. 1. — P. 462.
61. *Bovini.* I mosaici del Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli. Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. I. 1956.
62. *Cutler A.* Endyte // *The Oxford Dictionary of Byzantium*. — New York; Oxford, 1991. — Vol. 1. — P. 697.
63. *David M.* *Enternal Ravenna from the Etruscans to the Venetians*. — Milano, 2013.
64. *Du Cange Ch. Du F.* *Historia Byzantina duplici commentario illustrata...* — Paris, 1680.
65. *Duchene L.* *Liber Pontificalis*. — Paris, 1955/1957. — Vol. 1.
66. *Engemann J.* Der Skulpturenschmuck des «Fastigium» Konstantins I nach dem Liber Pontificalis und der «Zufall der Ueberlieferung» // *Reallexikon für Antike und Christentum* (RAC). — 1993. — Bd. 69. — S. 179–203.
67. *Engemann J.* Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke // *Reallexikon für Antike und Christentum* (RAC). — 1997. — S. 83f.
68. *Grabar A.* L'âge d'or de Justinien de la mort Théodose à l'Islam. — Paris, 1966 (1).
69. *Grabar A.* Le Premier art chrétien (200–392). — Paris, 1966 (2).
70. *Johnstone P.* *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*. — London, 1967.
71. *Klauser T.* Ciborium // *Reallexikon für Antike und Christentum*. Dölger Stuttgart, 1941. — III, p. 85.
72. *Mango C.* *The Art of the Byzantine Empire 312–1453: Sources and Documents*. — Englewood Cliffs, New Jersey, 1972.
73. *Mathews T.* *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*. — University Park and London, 1980.
74. *Migne, Patrologiae cursus completus, series graeca* (= PG.)
75. *Millet G.* *Broderies religieuses de style byzantin. Album*. — Paris, 1939.

76. *Morey C. R.* The Early Christian Ivories of the Eastern Empire // *Dumbarton Oaks Papers*. — Vol. 1, *Dumbarton Oaks Inagural Lectures*, November 2nd and 3rd, 1940 (1941).
77. *Pelikan J.* *Imago Dei: the Byzantine apologia for icons*. — Princeton, 1990.
78. *Pena I.* *The Christian Art of Byzantine Syria*. — Madrid, 1997.
79. *Roberts P.* *Life and death in Pompeii and Herculaneum*. — London, 2013.
80. *Rutschowskaya M.* *Coptic Fabrics*. — Paris, 1990.
81. *Smith M. T.* The «Lateran Fastigium»: A Gift of Constantine the Great // *Reallexikon fur Antike und Christentum (RAC)*. — 1970. — Vol. 46. — № 1–2. — P. 149–175.
82. *Taft R. F.* The Great Entrance: The History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rits of the Liturgy of St. John Chrisostom // *Orientalia Christiana Analecta* 200. — Roma, 1975.
83. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261* / Ed. by Helen C. Evans and William D. Wixom. — New York, 1997.
84. *Warton A. J.* Ritual and Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistry in Ravenna // *The Art Bulletin*. — Vol. 69, number 3, September, 1987.
85. *Weitzmann K.* *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. — New York, 1977.
86. *Wessel K.* *Ciborium* // *Real Lexikon zur Byzantinischen Kunst (RBK)*. — Stuttgart, 1973. — Lief 7. Sp. 1058.
87. *Wise M. O.* Храм // Иисус и Евангелия. Словарь под ред. Джозеля Грина, Скота Макнайта, Говарда Маршалла. — М., 2003. — С. 701–707.
88. *Xydis St. G.* The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia // *Art Bulletin*. — 1947. — Vol. 29. — P. 1–24.